



O DELFIM E O NOVO ROMANCE HISTÓRICO PORTUGUÊS¹

O DELFIM AND THE NEW PORTUGUESE HISTORICAL NOVEL

Márcio Ricardo Coelho Muniz²

Mariana Borges Nobre Lopes³

Artigo submetido em: 22 abr. 2021

Data de aceite: 25 jun. 2021

Data de publicação: 4 jul. 2021

RESUMO: O presente trabalho analisa o romance *O delfim* a partir da perspectiva da tradição do romance histórico em Portugal, pois no país o gênero romance histórico remonta para o século XIX e para os autores românticos que desejavam a partir da literatura resgatar, dentre outros aspectos, as glórias épicas do país. Contudo, já no século XX as mudanças sociais da pós-modernidade e a influência do regime ditatorial salazarista levaram alguns autores portugueses a uma expressão literária de reação à força da ditadura. Nesse contexto insere-se a obra *O delfim*, publicada pela primeira vez em 1968, pelo escritor José Cardoso Pires. Assim, neste trabalho busca-se avaliar como tal romance se constitui como exemplo do romance histórico português pós-moderno.

Palavras-chave: *O delfim*. Salazarismo. Portugal. Romance histórico.

ABSTRACT: The present work analyzes the novel *O delfim* from the perspective of the tradition of historical romance in Portugal, since in the country the genre historical romance goes back to the 19th century and for romantic authors who wished from literature to rescue, among other aspects, the epic glories of the country. However, already in the twentieth century, the social changes of postmodernity and the influence of the Salazar dictatorial regime led some Portuguese authors to a literary expression of reaction to the strength of the dictatorship. In this context, a work *O delfim* was published for the first time in 1968 by the writer José Cardoso Pires, so this work seeks to evaluate how such a novel constitutes itself as an example of the postmodern Portuguese historical novel.

Keywords: *O delfim*. Salazarismo. Portugal. Historical novel.

¹ Texto orientado pelo Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz, Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA, Brasil. O presente trabalho foi realizado com apoio financeiro do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico).

² Doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Professor do Mestrado em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA, Brasil.
<http://lattes.cnpq.br/5217977951806599> / <https://orcid.org/0000-0002-9296-2375>

³ Mestranda do Curso de Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA, Brasil.
<http://lattes.cnpq.br/0230988663887000>



Acesse este artigo pelo QR Code:



INTRODUÇÃO

Publicado em 1968 e reconhecido pela crítica como um marco da literatura portuguesa no século XX, *O delfim* é um romance do escritor português José Cardoso Pires (1925-1998), também autor de outros títulos como *O anjo ancorado* (1958) e *Balada da praia dos cães* (1982). Frequentemente associado ao gênero romance policial, a obra destaca-se devido à construção narrativa a partir do emprego de técnicas de composição que se assemelham às colagens surrealistas. Do ponto de vista das influências estéticas dos movimentos literários, as marcas do Neorrealismo e do Naturalismo estão presentes na obra, ainda que o autor nunca tenha sido filiado a nenhum movimento estético ou literário. Deste modo, é importante destacar que a partir do experimentalismo da técnica empregada, é possível que o leitor questione as versões e os pontos de vista do incidente que conduzem a trama, pois, ao ser contada por vários personagens, a verdade dos fatos investigados parece constantemente passível de revisão.

A herança neorrealista presente na escrita de José Cardoso Pires permite que, a partir da escolha do discurso literário, a sociedade portuguesa das décadas de 1950 e 1960 seja desnudada, uma vez que as nuances dos discursos dos personagens deixam ver os valores socialmente instituídos, bem como a crise destes valores e os processos de ruptura que se avizinham. O professor e ensaísta Carlos Reis aponta o legado neorrealista em escritores como Cardoso Pires como “uma linguagem do compromisso” (REIS, 2004, p. 23) na qual, ainda segundo Reis, muitos autores mesmo distantes da ideologia do Neorrealismo, persistiram na estética que funcionou como uma espécie de resposta antifascista incitada pela força da repressão e da violência do governo de Salazar.



Na introdução à edição Dom Quixote do ano de 1986, o ensaísta português Eduardo Prado Coelho, observando os múltiplos acessos à verdade engendrados na trama a partir da técnica de construção narrativa empregada por Cardoso Pires, escreve: “Temos depoimentos orais, interrogatórios, dados sociológicos (‘a sociologia chegou à Gafeira’...), documentos históricos, boatos não confirmados, lendas, conjecturas, o que dá direito à ponderada seriação de elementos ou até as notas de rodapé” (COELHO, 1986, p. 7, ênfase no original). Assim, ao trazer variados elementos para o bojo da narrativa que se desenrola em torno de um crime que dá fim a vida da esposa e do criado do engenheiro Manuel Tomás da Palma Bravo, a narração se aproxima do clima policiaresco, sendo as mortes e o sumiço do engenheiro os fatos que movimentarão o espaço fictício da Gafeira, uma típica aldeia portuguesa que guarda as memórias e costumes de um país que lentamente começa a vivenciar as mudanças sociais do século XX.

A TRADIÇÃO DO ROMANCE HISTÓRICO EM PORTUGAL

Ao longo dos séculos a História foi um dos temas preferidos dos poetas e romancistas portugueses. Desde as epopeias camonianas até o século XIX com os autores românticos, as glórias épicas lusitanas foram incorporadas às narrativas. Contudo, como gênero literário, o romance histórico marcou o nascimento tardio do Romantismo em Portugal, se voltando para a ideia de contar o que constitui a essência do ser português. Desta maneira, em obras canônicas do Romantismo português como *O bobo*, *O olho de vidro* e *O regicida*, ficcional e histórico se entrelaçam para cumprir o objetivo de contar Portugal.

Em *O bobo* (1959), romance de Alexandre Herculano, as intrigas palacianas se costuram à histórica Batalha de São Mamede, compondo um retrato ficcional de uma Portugal que, embora medieval, mantinha costumes notadamente românticos. Ambientado no século XII, época do reinado de D. Teresa marcado pela disputa da soberana e do filho pelo trono, o romance transporta o leitor à cena mais íntima do Castelo de Guimarães.

A verossimilhança do romance histórico português clássico encontra especial amparo nas notas de rodapé comumente inseridas pelos romancistas herdeiros do autor escocês Walter Scott. As notas paratextuais buscam respaldar historicamente as narrativas, destacando o momento e os fatos pelos quais as tramas deslizam, levando o leitor a compartilhar da intenção dos autores de narrarem fixados à História. Nesse sentido, os personagens e os enredos nutrem-se da proximidade com a História e o público leitor, a partir da literatura, passa a acessar as memórias e o conhecimento histórico. No sentido da formação do público consumidor dos romances históricos, destaca Wittman citado por Mendes:



O interesse pela História vinha ao encontro do novo perfil do leitor. Após a Revolução Francesa e a instituição do ensino laico e obrigatório, há um aumento do número de leitores e uma conseqüente mudança de interesse: o público do classicismo, afeito às discussões sobre poéticas, de gosto refinado, conhecedor das novidades na Arte, torna-se um público burguês, sem formação literária, em busca, sobretudo, de uma forma de lazer. (WITTMAN, citado em MENDES, 2021)

Entretanto, a fusão entre histórico e ficcional contempla também a intenção de que a literatura preencha aquilo que a historiografia não alcança quando tenta registrar a formação de um país. Em *O olho de vidro* (1904) Camillo Castello Branco expõe a face mais cruel do lusitanismo cristão ao retratar a desgraça da família de Antônio de Sá, um judeu perseguido por se juntar a uma fidalga cristã quando da instauração dos autos da fé em Portugal. Novamente é a crueldade do sofrimento privado que ganha destaque desde os primeiros capítulos da obra, deixando que o ideal romântico de morrer por amor se mescle aos relatos históricos da matança de milhares de judeus, mouros e cristãos novos.

Na trama de *O regicida* (2013) para arquitetar o romance histórico Camillo Castello Branco descreve o infortúnio dos personagens Leite Pereira e Maria Isabel que, além de dialogarem com os valores morais da época, fazendo o leitor se inteirar dos modos de sentir de um homem daquele tempo, revisita os eventos da Guerra da Restauração que marcaram a Independência de Portugal durante o reinando de D. João IV.

Em *O romance histórico* György Lukács aponta que a experiência inédita de reconhecimento das multidões que surge após a Revolução Francesa e da série de eventos que se desencadearam a partir dela são os responsáveis pelo sentimento histórico que toma conta da Europa no século XIX e permite o nascimento do romance histórico clássico, já que “fizeram da história uma experiência das massas, e em escala europeia” (LUKÁCS, 2011, p. 38). De tal modo, ainda segundo Lukács o romance histórico é uma figuração do trágico da história erigido sob o clima do período (p.79).

A GAFEIRA E O TEMPO PORTUGUÊS

Sabemos no capítulo inicial do romance que o narrador, identificado como um autor lisboeta, esteve na Gafeira um ano antes e o retorno dele é motivado pela tentativa de averiguar os detalhes de duas mortes que envolveram o local em mistérios. Um crime pôs fim à vida de Domingos e o corpo de Maria das Mercês surgiu afogado na lagoa que desde os tempos mais remotos é



propriedade da família Palma Bravo, já o engenheiro Tomás Manuel da Palma Bravo está sumido desde que os crimes ocorreram.

Na obra a tradicional família provinciana é corporificada na figura do engenheiro-fidalgo-infante, Tomás Manuel da Palma Bravo, que tem como criado Domingos, um homem descrito como um maneta e mestiço de saúde frágil e como esposa Maria das Mercês, revelada como uma jovem atenta aos costumes cosmopolitas e desprezada sexualmente pelo marido. Após as trágicas mortes, o infante-engenheiro some da aldeia alimentando ainda mais a fome especulativa dos locais sobre os acontecimentos privados da casa da lagoa.

A Gafeira possui poucos habitantes, parca atividade econômica e é dominada por uma elite influente representada pelo engenheiro Palma Bravo que é o descendente de uma família que há décadas detém poder de mando no lugar. O delfim personificado pelo engenheiro é o último descendente da família e único herdeiro dos direitos de caça esportiva na lagoa que é o coração da Gafeira. Por atrair todos os anos visitantes para caça, a lagoa é a responsável por renovar o movimento e a atividade econômica do lugar, tornando-se, de tal modo, um símbolo de fertilidade.

Em profundo contraste com a imagem da pós-modernidade que já acontecia no restante da Europa, a Gafeira mostra-se presa à pré-modernidade. Buscando alcançar a noção de pós-modernidade, a leitura da teórica canadense Linda Hutcheon indica que a pós-modernidade pode ser tomada de maneira bastante ampla, pois é um fenômeno “fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e essencialmente político” (HUTCHEON, 1991, p. 20). Nesse caminho, no que diz respeito à especificidade da realidade portuguesa o filósofo José Gil, ao tentar encontrar respostas para o que ele define como a não-inscrição portuguesa na História após o fim do Estado Novo, destaca que o país passou para a pós-modernidade sem sequer ter experimentado a modernidade: “Ora, acontece que, por uma série de razões, esta adaptação do velho ao novo, este salto sem mediação do pré-moderno ao pós-moderno nos convém quase perfeitamente. Somos, nesse sentido, como veremos mais adiante, os melhores exemplos europeus de arcaicos pós-modernos” (GIL, 2008, p. 30).

Contudo, diversas mudanças sociais impulsionaram a pós-modernidade portuguesa que começou a tomar forma a partir dos anos de 1950. Notadamente o grande fluxo migratório e o início do processo de descolonização na África marcaram o processo. Do ponto de vista estético, se fortaleceu no país uma expressão literária que se opôs frontalmente ao grupo da Revista Presença (1927-1940) que durante as décadas anteriores primou por uma literatura de maior predominância temática do individual e do psicológico. A literatura ganhou contornos neorrealistas e ao contrário do que pregava o grupo anterior, assumiu o compromisso de retratar a interação entre sistema literário e sistema social.

Cabe destacar que o regime ditatorial implantado por António Salazar em Portugal durou de 1933 a 1974 e a força repressiva do Estado Novo motivou, como estratégia ao fascismo, em autores como José Cardoso Pires uma criação literária com forte influência do Neorrealismo.



No sentido de aproximação do romance com o momento que Portugal atravessava, podemos destacar que a tradição que a família Palma Bravo carrega representa uma nação ainda distante das atividades industriais da Europa pós-1945, sendo o retrato de um espaço predominantemente rural e mantedor de hábitos rurais mesmo quando cidadão. Do mesmo modo, a partir da imagem da Gafeira, evidencia-se o tempo português do salazarismo em que a defasagem face a outras nações europeias se constituía em um plano político no qual os ideais de resignação, ordem e humildade se converteram em uma espécie de essência do país que amparava o regime. Na análise de Eduardo Lourenço no ensaio *O labirinto da saudade – Psicanálise mítica do povo português* foi o culto da nação construído por Salazar que sustentou o regime por quatro décadas:

À lisonja provincial (mas também sincera) desse Povo, tal como o salazarismo o mitificou, alindando até ao grotesco uma imagem ruralista que o regime não fabricou (vem já do romantismo, atravessa Herculano e Garrett, revive em Junqueiro, Nobre, Correia de Oliveira, etc.), respondeu, como vimos, a invenção de um contra-mito, de uma outra imagem do Povo, mais próxima da sua verdadeira condição servil e dura, mas que também não escapou à mitificação por excesso de consciencialização da sua própria condição e que a literatura neo-realista impôs no plano da cultura nacional. (LOURENÇO, 1982, p. 55)

Do ponto de vista do romance histórico, compreendemos aqui que a obra mantém um diálogo com o salazarismo mesmo sem abordá-lo de modo objetivo, pois tanto os espaços quanto os personagens e ações conduzem à leitura do regime. De tal modo, e ainda de acordo com a leitura de Eduardo Lourenço (1982, p. 67), obras como *O delfim* ao mesmo tempo em que operam uma renovação ao nível da escrita, apropriam-se da própria realidade portuguesa da época. Assim, destacamos que do ponto de vista do romance histórico há, por meio da ilustração da Gafeira, em *O delfim* a inovação de narrar um tempo histórico síncrono ao tempo em que diversas realidades e tensões do espaço português pós-moderno vão se desenrolando.

A MULHER QUE NÃO SERÁ HABITADA

À medida que a trama avança e tomamos contato com as insinuações dos habitantes da Gafeira sobre as motivações do crime, ciúmes, traição e luxúria aparecem como consenso popular para as motivações que levaram os personagens à morte. Assim, por meio de tais depoimentos que revelam a



preocupação dos populares em saber ou buscar saber se o crime foi movido pelo ciúme que Maria das Mercês sentia do relacionamento entre patrão e criado, a face mais provinciana da mentalidade portuguesa vai se mostrando. A multifacetação dos depoimentos é um dos mecanismos usados por José Cardoso Pires para ambientar a perspectiva histórica que perpassa o texto, pois os discursos dos personagens deixam ver os valores morais do período. As variadas versões que se sobrepõem na tentativa de explicar o crime são apontadas pela crítica como característica revolucionária na escrita de Cardoso Pires, pois se aproxima da técnica de composição cinematográfica.

Ainda sobre os depoentes, cabe uma menção ao fato de que são todos personagens que representam o passado (o velho-dum-só-dente, a dona da pensão, o cauteleiro, o batedor) e as falas deles deixam entrever os hábitos e comportamentos medievais de um país que se prepara para adentrar a sétima década do século XX. José Cardoso Pires cola à narrativa notícias extraídas de jornais da época e elas compactuam com o projeto do escritor de denunciar as amarras portuguesas. Uma dessas notícias dá conta da comemoração de uma cidade portuguesa pelo nascimento do filho homem de um agricultor no mesmo momento em que outras partes do mundo se preparam para viagens espaciais: "Beja, 30 – Mais de 500 convidados festejaram no Monte de Santa Eulália, propriedade do Sr. Patrício Melchior, o nascimento do primeiro filho varão daquele lavrador" (PIRES, 2001, p. 84).

Como oposição à vida provinciana que Portugal levava durante o século XX, a América outrora inglesa, não a que Portugal e Espanha dividiram no período das navegações, é um vislumbre do progresso que se concretiza nas constantes menções às expedições espaciais que se repetem nas observações do autor. Ao comentar tais expedições, por meio da figura do não-fictício astronauta norte-americano Edwin Aldrin, o autor declara sobre passado e presente portugueses:

Falo com a mão na consciência, porque, modéstia à parte, muitos dos meus avós portugueses também foram bons cientistas de descobrir o mundo. Excelentes, não exagero. Diabólicos triunfadores das sete partidas do mundo e igualmente sacrificados pela especulação dos políticos e pelas ofensas à Liga da Inteligência Pública que naquela época, século XVI, não existia. Nem existe hoje, infelizmente. (PIRES, 2001, p. 85-86)

Vendo a partir do horizonte do autor, a Gafeira é o registro da degradação de Portugal forçosamente mascarado pelo salazarismo. O largo que tradicionalmente é o coração das aldeias, na Gafeira está completamente abandonado porque o processo migratório encontra-se avançado no país e tal

observação induz o autor a pensá-lo como espaço de trânsito social que deveria ocupar:

Um largo, aquilo a que verdadeiramente se chama largo, terra batida, tem de ser calcado por alguma coisa, pés humanos, trânsito, o que for, ao passo que este aqui, salvo nas horas da missa, é percorrido unicamente pelo espectro do enorme paredão de granito que se levanta nas traseiras da sacristia. (...). Antigamente, cinquenta, setenta anos atrás, o terreiro foi com certeza uma praça de feira, por que não? Um arraial. Um encontro de marchantes, com almocreves e mercadorias de sardinha vindos de longe atrás das muares. Haveria barbeiros tosquiando ao sol e mendigos de chaga e alforge; tabuleiros com arrufadas; galinheiras de guarda aos seus pequeninos cestos de ovos; acoradas debaixo das largas sombrinhas (visto não existirem árvores); não faltaria sequer o capador em visita, cavalgando uma égua tristemente guedelhuda... Tudo isso devidamente emoldurado por uma correnteza de mulas e de jumentos presos às argolas das paredes enquanto os donos se perdiam pelas tabernas. (PIRES, 2001, p. 9-10)

À vista disso, a percepção de que o mundo essencialmente colonizador e patriarcal que o engenheiro habita e de que toda a tradição que ele traz consigo estão extintos é em *O delfim* o ponto de partida para que novas narrativas da história de Portugal ganhem lugar. Vale aqui destacar que a finitude do mundo em que se assenta o mito da portuguesidade é posta no capítulo XII – *A mulher inabitável* (PIRES, 2001, p. 79), quando o autor atesta a ausência de herdeiros para o casal Palma Bravo. Com um discurso ácido, ele também ironiza o mito patriarcal da inexistência de homens estéreis, os “homens maninhos” (p. 81):

Um elogio da esposa maninha não se defende com facilidade, e menos ainda com alegorias de amator. Mas, e os homens maninhos? Não há lugar para eles, os homens maninhos, nos imparciais compêndios populares por onde se guiam Velhos e Batedores? Donde vem o mal que impede os frutos? Da esposa inabitável ou da semente que não tem força para viver dentro dela? De ambos? Caso a apurar. A excelentíssima classe médica é que deveria pronunciar-se e a dúvida sobre de qual parte partiria a esterilidade, uma vez que a esterilidade masculina não cabe nos moldes da sociedade patriarcal. (PIRES, 2001, p. 81)

Se observarmos de dentro da obra, a ideia de compor uma nova narrativa histórica sobre Portugal entra em conflito com o que já foi feito e é aceito como oficial. A tradição do registro histórico português está introduzida na obra pela representação da fictícia composição oitocentista intitulada *Monografia do termo da Gafeira*, de autoria também fictícia do abade Agostinho Saraiva. Tal monografia é o ponto de partida do autor quando, no ano anterior aos crimes, desejou conhecer a Gafeira. No regresso após os crimes, ele observa e reflete o largo a partir da janela da pensão e declara sobre a monografia: "(...) tenho a mão sobre a palavra venerada de certo abade que entre mil setecentos e noventa, mil oitocentos e um, decifrou o passado deste território" (PIRES, 2001, p. 7).

Em *Meta-história* Hayden White discute a consciência histórica do século XIX, asseverando que "a história era considerada um modo específico de existência, a 'consciência histórica' um modo preciso do pensamento, e o 'conhecimento histórico' um domínio autônomo no espectro das ciências humanas e físicas" (WHITE, 2008, p. 18, ênfase no original). Já Linda Hutcheon argumenta que, assim como Hayden White, outros teóricos adotaram uma postura cética quanto às narrativas históricas, pois a confiança nas epistemologias empiricistas e positivistas está abalada na pós-modernidade (HUTCHEON, 2001, p. 141). Hutcheon ainda afirma que "a ficção pós-moderna sugere que reescrever ou representar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedindo-o de ser conclusivo e teleológico" (HUTCHEON, 2001, p. 145). Assim, a partir da perspectiva apresentada por Hutcheon, de que o intercâmbio pós-moderno entre arte e história não é pautado pelo retorno nostálgico ao passado, mas pelo diálogo irônico e criticamente reavaliativo dele, *O delfim* pode ser lido como um romance histórico pós-moderno, pois é em essência subversor do cânone, representado no romance pela monografia do abade.

Ainda nesse sentido de reavaliar criticamente a tradição narrando as memórias sob outras perspectivas, os crimes imersos em circunstâncias e explicações misteriosas da obra se imbricam no tempo histórico que começa a experimentar o enfraquecimento da ditadura salazarista nos anos de 1960, preparando-se para o afastamento de António Salazar em 1968, ano de publicação de *O delfim*. Logo, o corpo de Maria das Mercês afogado na lagoa, o criado Domingos aparentemente assassinado pela própria Maria das Mercês e o fidalgo Palma Bravo sumido indicam a ruína das instituições. Especialmente a da família burguesa que, dado o ventre nunca habitado de Maria da Mercês, conduz a leitura de que o casamento burguês perdeu a função primordial da procriação, ao tempo em que transforma Tomás Manuel no último exemplar da tradição.

CONCLUSÃO

O espaço em que o engenheiro se move é o do cosmo patriarcal, o mesmo espaço que a propaganda nacionalista do governo de Salazar usava para falsear uma ideia de solidez do regime. Assim, o autor observa tal representação ao comentar: "Dentro da televisão circulam vultos mudos, criaturas a singrar por detrás do vidro bojudo abrindo as bocas para nós. Padres, políticos, militares" (PIRES, 2001, p. 170). Como o último delfim, o engenheiro aparece representado pela extensão de tudo aquilo que ele possui: Maria das Mercês, Domingos, os cães, a casa da lagoa, o jaguar e a servilidade dos outros moradores da Gafeira.

Entretanto, se o engenheiro e o próprio patriarcalismo se assentam na ideia de posse, há, de modo sutil na conclusão do romance, a sugestão de um modelo comunista de sociedade que é oportuna para o momento histórico de negação daquilo que o salazarismo impunha. Tal sugestão se manifesta quando os direitos de usufruto da lagoa passam, após o sumiço do último fidalgo da linhagem, a pertencer à comunidade. É nessa sugestão que autor se desenha mais expressamente como personagem crítico do regime quando ele e o padre novo entre jogos e ironias revelam as estratégias que as pessoas lançam mão para driblar a censura. Assim, quando o padre novo e o autor comentam uma notícia sobre o "primeiro comboio astronáutico" (PIRES, 2001, p. 119), iniciam um jogo subversivo inventado por eles e apelidado de "Olho Vivo" (p. 119). Durante a brincadeira eles afirmam com escárnio que a inteligência do astronauta Edwin Aldrin jamais daria conta de jogá-lo, diz o padre: "Só aos portugueses atentos é concedido o privilégio de jogar ao Olho Vivo" (p. 119-120), na sequência o padre questiona o autor se este lembra de já o terem jogado, sem ser descobertos, na presença de um médico que acreditam ser partidários do regime:

Sem querer tínhamo-nos posto a brincar, como um ano atrás, ao Jogo do Olho Vivo, que nasceu dos acasos de um serão e que um exercício local, muito nosso. Muito Gafeira e arredores. Um cosmonauta como Edwin Aldrin dificilmente poderia alinhar nele. Por mais desconfiado que fosse e por mais obcecado que andasse com histórias de espionagem, nunca conseguiria somar tantas razões subversivas como nós aqui da Gafeira. (PIRES, 2001, p. 119)

Nos capítulos finais de *O delfim* a possibilidade de retorno do engenheiro que paira sob a Gafeira se funde a uma espécie de apego ao que a figura dele representa. Tal apego aponta para um o latifundiarismo parasitário semelhante ao modo que Portugal operou nas colônias que, no momento histórico da obra, iniciam lutas por independência. Essas disparidades ressaltam o anacronismo de um país que sente a urgência de se lançar ao futuro, pois está

perdendo o seu próprio povo para os progressos de outras nações, mas segue estacionado no fantasma de glórias nacionalistas reforçadas incessantemente pelo regime: “(...) moças de perfil de luto – as *viúvas-de-vivos*, assim chamadas – sempre a rezarem pelos maridos distantes, pedindo à Providência que as chame para junto deles e, uma vez mais, agradecendo os dólares, as cartas e os presentes enviados...” (PIRES, 2001, p. 13).

Arrematando as observações anteriores, as relações de vassalagem persistentes no país são evocadas repetidamente, seja de modo objetivo pela relação do criado Domingos e do senhor Palma Bravo ou indiretamente a partir da figura recorrente dos cães. Maruja e Lorde são os cães do engenheiro Tomás, fiéis ao dono e obedientes ao criado, que lhes repete o tratamento de “rédea curta e porrada na garupa” (PIRES, 2001, p. 40) que ele próprio recebia de Tomás Manuel. Contudo, após o sumiço do engenheiro e abertura da primeira temporada de caça na lagoa, agora de gozo popular, os cães da família Palma Bravo são descarnados vivos e em público.

“Enguias, meus senhores. Aproveitem a hora da sorte”, anuncia, mostrando-as bem alto para que todos as apreciem. Depois puxa brutalmente essas cordas sangrentas que se lhe enovelaram nos pulsos e, brutalmente também, lança-as para o chão a monte.

Sempre que avança para fazer o seu número, *Lorde e Maruja* recebem-no de dentes aguçados. Mas não vão além da ameaça porque se deixam descarnar, enguia a enguia. Urram, é tudo. Atiram a os céus uns olhos a faiscar e não saem do mesmo sítio. Desfibrados, o esqueleto à mostra, estão num lago de sangue e de enguias donde se desprende uma renda de vapor semelhante à que se liberta doa pântanos. E as unhas do velho andam por cima deles, retalham-nos com puxões ansiosos.

“A vossa enguia, meus senhores. Tirem a vossa enguia”

No nevoeiro – agora mais carregado com o fumo morno do sangue e com o bafo dos cães – soam campainhas. Uma banda toca o hino nacional. (PIRES, 2001, p. 144-145)

A cena perturbadora simboliza o fim da dinastia Palma Bravo e do tempo estático da Gafeira que é uma representação do tempo estático do país. A estrutura social da Gafeira desaparece junto com o seu último delfim, ao mesmo tempo em que a abertura da lagoa à coletividade simboliza a chegada de novos tempos. Entretanto, o descarnamento dos cães deixa a mensagem de que as referências continuam fincadas no passado, pois a Gafeira, assim como Portugal, se abre às mudanças que marcam o fim de uma era sem refleti-las, por isso impossibilitada de abdicar completamente ao legado da tradição.

REFERÊNCIAS

COELHO, E. P. *Círculo dos círculos: introdução à edição de O delfim*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1986.

GIL, J. *Portugal, hoje: o medo de existir*. Lisboa: Relógio D'Água, 2008.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LOURENÇO, E. *O labirinto da saudade – psicanálise mítica do povo português*. 2. ed. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1982.

LUKÁCS, G. *O romance histórico*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MENDES, M. L. D. *A presença de Walter Scott e Jules Michelet no romance histórico de Alexandre Dumas*. Disponível em:
http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/ensaios/Abralic2008/MARIA_MENDES.pdf. Acesso em: 12 mai. 2021.

PIRES, J. C. *O delfim*. 24. ed. Lisboa: Publicações D. Quixote, 2001.

REIS, C. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. *Scripta*, v. 8, n. 15, Belo Horizonte, 21 out. 2004, p. 15-45.

WHITE, H. *Meta-história*. São Paulo: Unicamp, 2008.

